



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Fotografia ciągła

**Author:** Wojciech Kukuczka

**Citation style:** Kukuczka Wojciech. (2018). Fotografia ciągła. W: W. Jacyków, K. Tomczak (red.), "Dokument i kreacja artystyczna, jako dopełniające się obrazowania rzeczywistości" (S. 77-93). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Fotografia ciągła

Wszystkie konsekwencje fotografii, wszelkie jej interpretacje i zastosowania biorą początek w jednym punkcie – w momencie ekspozycji. Stanowi on jeden z najciekawszych aspektów fotografii. Nie efekt finalny w postaci zatrzymanego obrazu, ale właśnie proces jej powstawania. Henri Cartier-Bresson nazywa go Momentem Decydującym<sup>1</sup>, Susan Sontag pisze o wykonywaniu gwałtu<sup>2</sup>, a Honore de Balzac o odseparowaniu duchopodobnych warstw człowieka<sup>3</sup>. Chwilę tę nazywamy potocznie strzelaniem, zamrażaniem, zdejmowaniem. Moment ten może trwać ułamek sekundy lub kilkadziesiąt godzin. Jest chwilą, w której powstaje obraz na kształt tego, jaki sami widzimy. Obraz odbitej od powierzchni przedmiotu fali światła, który aparat fotograficzny zapisuje na takiej samej zasadzie, jak nasz organ widzenia, nadając mu atrybuty realności i prawdziwości. Moment zapisu rzeczywistego świata niesie w sobie wiele interesujących znaczeń, zarówno widocznych na fotografii, jak i pozostających poza nią lub na jej pograniczu. Właśnie te niedopowiedziane składniki, częstokroć niemożliwe do zapisania przez fotografię, jednak stanowiące konsekwencje procesu jej powstawania, są punktem wyjścia do poniższych rozważań.

Celem artykułu jest subiektywne zbadanie właściwości fotografii w kontekście jej zapisu, a także zdefiniowanie jej granic, tego, co poza nimi, a w szczególności tego, co istnieje na jej pograniczu. Rozważania koncentrują się wokół próby stworzenia zapisu funkcjonującego na obrzeżach fotografii; obrazu, który częścią swoich właściwości do fotografii przynależy, ale wymyka się być może najistotniejszej z jej punktu widzenia zasadzie – zatrzymania. Aparat fotograficzny wytwarza określone warunki, kreuje sytuację, wyzwala emocje, gesty i odruchy. Tworzy przestrzeń niemal performatywną, zdeterminowaną szeregiem czynników psychologicznych, społecznych, estetycznych. Ta właśnie sytuacja jest szczególnie interesująca, nie rezultat, ale proces – fotografia jako zdarzenie.

Na fotografię patrzymy na ogół jak na zapis jednej wyrwanej z ciągłości czasu chwili, jeden wyselekcjonowany z linii czasu fragment rzeczywistości. Jest to jednak tylko wrażenie, fotografia nie zapisuje bowiem statycznej sytuacji, która niczym filmowa klatka jest częścią płynącej rzeczywistości. Często statyczne, „zamrożone” kadry powstają w procesie kilkunastosekundowego zapisu. Ta sytuacja, długi czas ekspozycji, tak znamienita dla starych zdjęć, może być ciekawym punktem wyjścia do odczytania fotografii. Co w zasadzie przedstawia taka klasyczna, XIX-wieczna fotografia portretowa?

Spójrzmy przykładowo na dagerotyp Nadara z 1885 roku przedstawiający Emila Zolę. Na pierwszy rzut oka widać na nim postać siedzącą przy biurku. Fotografia może wzbudzać wrażenie dość naturalnej, jakby zapisała zwyczajny dzień z życia pisarza. Uchwycona chwila może przypominać migawkę obrazu, którą bardzo podobnie zaobserwowalibyśmy własnymi oczyma.

<sup>1</sup> H. CARTIER-BRESSON: *Decydujący Moment*. „Format” 2005, nr 1/2 (46), s. 2.

<sup>2</sup> S. SONTAG: *O fotografii*. Warszawa 1986, s. 24.

<sup>3</sup> NADAR, cyt. za: S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 142 (dot. Balzaca).



NADAR: *Emil Zola przy swoim biurku*, 1885

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89mile\\_Zola\\_Nadar.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89mile_Zola_Nadar.jpg) [dostęp: 15.04.2018]

Zola siedzi na krześle, oparty o pełne kartek biurko, w ręce trzyma książkę, w tle stoi biblioteczka. Przedmioty w kadrze wskazują na pełniony zawód i status społeczny. Pisarz uwieczniony na fotografii sprawia wrażenie, jakby ważył jakąś myśl tuż przed jej zapisaniem. Jego poza oraz spojrzenie w dal przywodzą na myśl smutek, melancholię oraz spokój i przeszytą bólem akceptację świata. Delikatne oświetlenie podkreśla wzniosłość chwili, w której Zola jak gdyby doznaje literackiego uniesienia. Można by dorzucić jeszcze spostrzeżenie w rodzaju tego, że zdjęcie to ujawnia nam „prawdę” o postaci, pokazuje ukryty porządek rzeczy, objawia niepowtarzalną aurę, tak charakterystyczną w powieściach pisarza. Takie romantyczne spojrzenie na magię uchwyconego obrazu jest oczywiście w pełni uprawnione, zdjęcie oddziałuje przecież głównie poprzez wrażenie, jakie wytwarza.

Ciekawym jednak eksperymentem jest narzucenie sobie bardziej bezpośredniej interpretacji – odczytanie zdjęcia nie przez pryzmat wzbudzanych przez obraz konotacji, a jedynie przez to, co w istocie zostało zarejestrowane. Załóżmy, że interesuje nas tylko zawarta na fotografii rzeczywistość, faktycznie sfotografowana scena, to znaczy sytuacja, która nastąpiła w czasie ekspozycji.

Przyjmijmy, że trwała ona dziesięć sekund. Była więc zapisem sytuacji, która rozegrała się w dziesięciu sekundach – od rozpoczęcia procesu naświetlania do jego zakończenia. Po wcześniejszych wielogodzinnych przygotowaniach Zola otrzymał właśnie od Nadara znak, że



następuje rozpoczęcie seansu. Pisarz już wcześniej wybrał właściwą dla siebie pozycję, ukazującą cechy, które chciałby ujawnić na fotografii, nastąpiło rozpoczęcie procesu, Zola właśnie zastygł w bezruchu. Siedzi nieruchomo na wpół umarły ze wstrzymanym oddechem, być może podpierany jest żelaznymi pętami i doświetlany zwierciadłami. Przeżywa prawdopodobnie jeśli nie tortury, to przynajmniej dyskomfort tej sytuacji, zarówno psychiczny, jak i fizyczny. Jednak warunek prawidłowego wykonania zdjęcia jest nieuchronny. Zola musi trwać w swojej pozycji. Już niczego nie może zmienić. Wszystkie metody ukazania swojej osoby, jakie wcześniej sobie umyślił, teraz trzeba za wszelką cenę utrzymać. Nakładające się warstwy obrazu muszą ukazać jeden spójny wizerunek. Postać, która trwa w sposób nieugięty przed *camerą*, zostaje uwieczniona jako obraz realistyczny, rzeczowy. Każde natomiast zawahanie, mrugnięcie rozmywa jej kształt, obniża stopień jej rzeczywistości na fotografii. Żeby doprowadzić do stanu idealnego, model musi „z góry przekształcić się w obraz”<sup>4</sup>, zatrzymać swoje naturalne odruchy, wstrzymać życiowe funkcje, stać się fotografią jeszcze przed jej powstaniem.

W końcu następuje upragniony moment przerwania ekspozycji. Fotografia jest gotowa. Czym jednak było te dziesięć sekund? W czasie ich trwania Zola odegrał surrealistyczną scenę, w której przeobraził się w statyczny wizerunek samego siebie. Obserwując moment ekspozycji z boku, na żywo, dokładnie widać było proces, którego rezultatem jest fotografia. Na ile jednak dla samej fotografii ten proces jest istotny? Czy to tylko spełnienie technicznych warunków, czy może coś więcej? A może właśnie te dziesięć sekund stanowi o jej istocie?

Odpowiedzi może być wiele. W zależności od strategii interpretacyjnej czy chociażby postawionych pytań zdjęcie może nam dostarczyć różnych wniosków. Jeśli jednak zaczniemy rozpatrywać fotografię Zoli jako zapis rzeczywistości, a więc szczególnie ważny składnik fotografii, punktem odniesienia pozostaje właśnie ta 10-sekundowa sytuacja, która rozegrała się w rzeczywistości. Czy jednak fotografia jako medium jest nośnikiem informacji o procesie zapisu, o czasie? Jeśli rejestracja zapisana byłaby na taśmie filmowej, mielibyśmy jasny komunikat o samym procesie. Pojedyncza zaś fotografia pokazuje jedynie jego rezultat. Sam 10-sekundowy moment stwarzania siebie samego jest zaretuszowany poprzez połączenie wszystkich składowych plastrów obrazu w jeden. Na tym też polega sesja. Pokazanie surrealistycznej sceny pozowania nie jest intencją fotografa, a wręcz jego największym staraniem pozostaje zamaskowanie tego procesu. W pewnym sensie w takim spojrzeniu na fotografię (poprzez pryzmat pozowania) można doszukać się pewnego niesmaku lub nadmiernej drobiazgowości w ocenie pracy autora. Problem jednak w tym, że nie jest to zwykły obraz, jak na przykład malarstwo czy grafika, ale właśnie fotografia, czyli „zapis rzeczywistości”, proces mechaniczny podobny do widzenia. Nie da się więc do końca odejść od przedmiotu fotografowanego; to zawsze on wyzwala najwięcej punktów zaczepienia; fotograf jedynie je odsłania<sup>5</sup>. Czy jednak ta oczywistość odwołująca się do obrazu, będącego reprezentacją przestrzeni, jest adekwatna także do ruchu reprezentującego czas? Fotografia nie rejestruje ruchu/czasu w takim znaczeniu, w jakim robi to film, ale też nie jest od niego zupełnie wolna. Upływ czasu nawet w statecznej scenie można dostrzec po całym spektrum czynników: po mimice twarzy, układzie ciała, aurze<sup>6</sup>, którą zdjęcie wytwarza, nie mówiąc już o aspektach technicznych, wynikających z błędów lub celowych zabiegów fotografa.

Jeśli więc odrzucimy klasyczne kanony interpretacji fotografii, zaprzeczając w pierwszej kolejności intencjom autora, nie mamy do czynienia z Zolą jako natchnionym pisarzem, ale z Zolą, który właśnie wykonał bardzo dziwną czynność. Zastygł w pozie, którą wcześniej wraz z Nadarem upatrzili sobie jako odpowiednią. Z jednej strony można mówić tu o maskaradzie, teatrze czy wręcz oszustwie; z drugiej jednak – sytuacja ta może wydać się o wiele ciekawsza niż ta, którą Nadar i Zola starali się stworzyć.

Spójrzmy więc na ten zapis z perspektywy rzeczywistości, jaką przedstawia. Zola siedzi sztywny, zastygł w bezruchu. Pomimo intencji, jaką fotografia ta w sobie nosi, w której pisarz kontempluje

<sup>4</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografowaniu*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 23.

<sup>5</sup> S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 86: „Malarz konstruuje, fotografik odsłania”.

<sup>6</sup> Zjawisko aury w fotografii opisał Walter Benjamin: W. BENJAMIN: *Mała historia fotografii*. W: IDEM: *Twórca jako wytwórca*. Tłum. H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI. Poznań 1975, s. 26–45.



literackie wartości, w rzeczywistości scena ta składa się z jednej pozycji, jednej sztucznej pozy, w której zdecydowanie nie ma miejsca na kontemplację, a jedynie na podporządkowanie swojego ciała do jednego gestu. Widok ten oglądany na żywo mógłby być zabawny, ale w istocie rzeczy jest bardzo poważny i wymowny. Może nawet poważniejszy i bardziej prawdziwy niż gdybyśmy „strzelili” go Leicą<sup>7</sup>, a Zola nawet nie spostrzegłby zapadnięcia migawki.

Można bowiem w tej sytuacji dostrzec coś znacznie głębszego, wymownego i prawdziwego. Wielkim tematem tego zdjęcia, a także wielu innych dagerotypów, jest człowiek w starciu z własnym wizerunkiem, jego osobowość, psychika, wątpliwości, przekonania ukryte w wyobrażeniu o samym sobie. Zola sztucznie wpatrujący się przed siebie to jedynie podstawa stanowiąca o głębszej wymowie tego portretu. Przedstawienie, podpieranie stelażami, trwanie wymownie w bezruchu przez dziesięć sekund – to wszystko jest w istocie sztucznością, ale ujawnia też prawdę o Zoli, o Nadarze i o sztuce fotografii. Roland Barthes pisze: „Pozując przed obiektywem (to znaczy: wiedząc, że pozuję, choćby przez moment), nie ryzykuję aż tyle (przynajmniej w tej chwili). Bez wątplenia moje istnienie zależy od fotografa tylko metaforycznie. Ale choć ta zależność jest tylko wyobrażona (jako najczystsze Wyobrażenie), przeżywam ją niespokojny i niepewny przyszłego podobieństwa: narodzi się obraz – obraz mnie. Czy zrodzą mnie jako antypatycznego typu, czy kogoś »na poziomie«? Gdybym tak mógł pojawić się na papierze jak na klasycznym płótnie, obdarzony szlachetnym wyrazem twarzy, myślący, inteligentny itd.! Krótko mówiąc, gdybym mógł być »namalowany« (przez Tycjana) lub »narysowany« (przez Cloueta)!”<sup>8</sup>.

Fotografia nie ma jednak w sobie subtelności malarstwa. Nie ma także litości, wyrozumiałości czy pobłażliwości, ponieważ jest bezosobowa. Wprawdzie prawie za każdym aparatem stoi człowiek, ale fotograf jest naszym towarzyszem tylko do czasu zwolnienia migawki. Sam proces naświetlania jest już bezosobowy. A to właśnie on wyzwala największe napięcie. Po rozpoczęciu ekspozycji w pewnym sensie następuje przekazanie sztafety. Fotograf, którego zadaniem było zbudowanie aranżacji, stylizacji, dobór środków fotograficznego wyrazu, z chwilą otwarcia migawki zawiesza swoją rolę. Na jego miejsce wkracza aktor stojący przed obiektywem. Teraz on musi odegrać swoją kwestię. Co ciekawe, jego głównym środkiem wyrazu jest bezruch. Wszystko, co ma zawierać się w odegranej sytuacji, należy umieścić w jednej pozie, podobnie jak w rzeźbie. Różnica polega jednak na tym, że bezruch nie jest zatrzymany, ale ciągły, trwa w czasie. Ta pozorna sprzeczność generuje bardzo osobliwe zdarzenie, w którym człowiek na chwilę pozoruje przedmiot nieożywiony, będąc jednocześnie w ciągłym ruchu. To nadaje tej chwili szczególny wyraz, oscylujący na pograniczu teatru i statycznego obrazu.

Zwolnienie migawki aparatu jest niczym podniesienie kurtyny. Od tego momentu trwa proces wykonywania fotografii. Proces, który sam w sobie mógłby zaistnieć jako niezależny akt sztuki. Tu i teraz. To intymne zdarzenie mogłoby z pewnością stać się nośnikiem wielu treści o wyrazie artystycznym. Przedstawia bowiem człowieka stwarzającego swoją statyczną reprezentację, figurę wyrażającą jego koncepcję, ale także emocje, osobowość. Człowieka, który oscyluje na pograniczu umiejętności stworzenia własnego wizerunku, który z jednej strony tworzy obraz zgodny ze swoim zamysłem, a z drugiej nieświadomie, w rezultacie braku umiejętności opanowania swoich gestów, wrażeń, zawahań, prezentuje swoje prawdziwe oblicze.

Czy jednak powstałe w konsekwencji tego zdarzenia zdjęcie nadal przekazuje napięcia i emocje, które zaistniały podczas sesji? Czy moment ekspozycji można potraktować jako moment podniesienia kurtyny, bezruch jako działanie, czynność, wynik zamierzonej sytuacji? Czy człowiek przed obiektywem to nie do końca świadomy swojego dzieła performer?

Te właśnie istniejące na pograniczu fotografii zjawiska stały się inspiracją do rejestracji serii autorskich fotografii w zapisie ciągłym. Punktem wyjścia są obrazy w technice łączącej w sobie medium fotografii i filmu, określone w tekście jako fotografia ciągła. Fotografie ciągłe rejestrują sytuację, w której nastąpić ma zwolnienie spustu aparatu, jednak moment ten nigdy nie następuje. Tematem prac jest wszystko to, co dzieje się wokół Decydującego Momentu<sup>9</sup>, na peryferiach

<sup>7</sup> Jedne z najdoskonalszych aparatów fotograficznych.

<sup>8</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 24.

<sup>9</sup> H. CARTIER-BRESSON: *Decydujący Moment...*, s. 2.

właściwej fotografii. Ta chwila posiada w sobie szereg bardzo interesujących walorów. W jej trakcie u bohaterów zdjęć ujawniają się ciekawe odruchy psychologiczne, następuje autokreacja, tworzy się osobliwa przestrzeń performatywna, w której model, poprzez odegranie sceny pozowania, stwarza nieświadomie swój własny autoportret.

Prace bazują na wartościach estetycznych ukonstytuowanych przez klasyczną fotografię, które poprzez zapis ciągły można zniekształcać, rozwijać, a także im zaprzeczać. Ważnym założeniem formalnym jest także uwidocznienie właściwego fotografii rzeczywistego zapisu. Trwa on kilkanaście sekund, jednak nie jest on „ujednolicony” poprzez fotograficzną ekspozycję. Zapis jest filmowy, klatka po klatce, natomiast sam w sobie nie posiada właściwego sztuce filmu ruchu. Ruch jest zatrzymany metodą stosowaną przez XIX-wiecznych fotografów. Podczas sesji stabilizowane są przedmioty, aparat, postać. Każde drgnięcie jest błędem. Błędy te są jednak akceptowalną częścią pracy, a wręcz stanowią o jej istocie.

W cyklu prac: *Fotografia ciągła – obrazy nieuchwycone* rejestracja zdjęć jest dość nietypowa w odniesieniu do klasycznie wykonywanych zdjęć ulicznych. Zazwyczaj w takich sytuacjach dość istotne jest niezwracanie na siebie uwagi. Dyskretny aparat, duża mobilność, ciągłe poszukiwanie kadru, zagłębienie do każdej wnęki. Tymczasem w przypadku fotografii ciągłej autor związany jest niedogodnościami technicznymi. Po pierwsze, nieodłącznym towarzyszem jest masywny statyw. Po drugie, konieczne staje się zatrzymanie bohaterów fotografii, a więc rozmowa, w końcu skłonienie do wytrwania kilku minut w bezruchu. W trakcie realizacji projektu powodowało to pewne ograniczenia, ale z drugiej strony budowało więź i większe zaangażowanie w proces zdjęciowy. Bohaterowie nie do końca byli zapoznani z metodą pracy, otrzymywali informację jedynie o fakcie wykonywania zdjęć, bez doprecyzowania, że chodzi o zdjęcia filmowe. Kiedy jednak prosili o pokazanie wykonanego portretu, najczęściej komentowali zarejestrowaną sekwencję słowami w rodzaju: „O, to zdjęcie się rusza!”. Oznaczało to, że kręcone sekwencje filmów faktycznie funkcjonują w świadomości jako fotografie. Wprawdzie poruszone, ale jednak fotografie.

Wymagany na planie zdjęciowym bezruch sprawiał, że postacie wprowadzały się w dziwny stan, zastygając w rozciągającym się ruchu, wzbudzały wrażenie neutralności; bez nadziei, bez pretensji, bez smutku, po prostu pełne spokoju melancholijne trwanie. Fotografowani ludzie proszeni byli o neutralny wyraz twarzy, bez uśmiechu oraz gestów. Otrzymywali polecenie rozluźnienia wszystkich mięśni i spojrzenia w obiektyw jakby w siną dal. Ta propozycja być może pogłębiła wrażenie, jakoby modele byli zupełnie obojętni, balansujący gdzieś na pograniczu jawy i snu, życia i śmierci. Ciekawym odkryciem było to, że ludzie wyrwani z nurtu pędzącego życia potrafią nagle zatrzymać się w pędzie i wydobyć z siebie tak głębokie uczucia, a przynajmniej stworzyć obraz siebie, który takie uczucie wzbudza. Trzech chłopców, którzy jeszcze przed chwilą wdrapywali się na drzewo, cyganka z dzieckiem, żebrzący przed sklepem starzec – zastygają nagle w baśniowym zamyśleniu. Wszyscy poprzez chwilowe znieruchomienie, jak gdyby przenieśli się do innej rzeczywistości.

W tej materii istnieje jeszcze jedna możliwość fotografowania. Pewne sceny nie wymagają teatralnych angaży spotkanych na ulicy przechodniów. Można doszukać się także obrazów, w których ruch był zatrzymany w sposób naturalny. Patrzący w głąb tunelu chłopak, palący w zamyśleniu papierosa mężczyzna. W tym przypadku, w pewnym sensie, zdjęcia można uznać za naturalne, wprost dokumentacyjne. Mają one zupełnie inną wymowę w odniesieniu do aranżowanych portretów.

Fotografia ciągła wydaje się pozwalać na odkrywanie nowych obszarów opisywania otaczającej nas rzeczywistości. Jest nośnikiem treści niedostępnych innej metodzie, dzięki czemu umożliwia poszukiwanie zjawisk, koncepcji, form nieosiągalnych zarówno dla fotografii, jak i dla filmu. Narzędzie jest ważnym czynnikiem w procesie twórczym, nie można bowiem wyrazić koncepcji malarskich za pomocą rzeźby czy muzyki za pomocą grafiki. Medium czy też dyscyplina sztuki zawsze określa ramy wypowiedzi.

Metoda ta może być postrzegana z jednej strony jako dokumentacja procesu wykonywania fotografii – zapisuje ona przecież sytuację, w której tworzy się obraz. Z drugiej jednak strony kreacja jest tu chyba słowem bardziej adekwatnym, ponieważ metoda ta zdaje się na ogół dodawać coś do rzeczywistości; pokazywać ją wzbogaconą o pewien komentarz; docierać do niedostępnych innym

mediom obszarów znaczeń i emocji, a także dostrzegać istniejące wokół procesu fotografii skutki rejestracji obrazu.

## Bibliografia

BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografowaniu*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 2008.  
BENJAMIN W.: *Mała historia fotografii*. W: *Twórca jako wytwórca*. Tłum. H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI. Poznań 1975.  
CARTIER-BRESSON H.: *Decydujący Moment*. „Format” 2005, nr 1/2 (46).  
SONTAG S.: *O fotografii*. 1986.

### Materiały internetowe

Demo projektu. [https://youtu.be/2rZ\\_4XCx6vU](https://youtu.be/2rZ_4XCx6vU).  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89mile\\_Zola\\_Nadar.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89mile_Zola_Nadar.jpg) [dostęp: 15.04.2018].

## Continuous Photography

### Summary

The article analyzes phenomena associated with the process of photographic recording, in the moment between the opening and the closing of the shutter. On the basis of an authorial cycle, the article considers the advantages of creating the photographic picture in the context of autocreation, performativity and the developed conventions of reception. The discussed works have been created using an original artistic method, referred to in the text as “continuous photography.” This method conjoins the medium of photography and film, and its most important feature is the recording of a photographic nature, yet lacking one of the more important characteristics of photography — the stopping point. Artistic works created with the use of this method are developed on the basis of photographic stylistic devices; they are static, or at least passive, while at the same time capturing the ongoing process unfolding in front of the lens. They are liminally photographic, balancing on the brink of the deciding moment of the recording, while never crossing that boundary.

Key words: continuous photography, the moment of exposition, the deciding moment, photographic record, recording of the image, the process of photography, the process of developing photographs, uncaptured images, autocreation





































